

*A FORMA MALDITA: A PRESENÇA DO SONETO
NA OBRA DE BRUNO TOLENTINO*

NÍVIA MARIA SANTOS SILVA*

LUCIENE AZEVEDO**

RESUMO

A forma fixa é uma marca na obra do poeta Bruno Tolentino. Dentre as diversas formas por ele praticadas, entretanto, a observação de sua atividade poética nos leva a afirmar que o soneto é a forma privilegiada. Este artigo pretende problematizar essa constatação, partindo do pressuposto de que a presença de sonetos na obra tolentiana não é apenas uma opção formal, mas é parte de seu investimento num programa poético próprio no campo literário brasileiro, sobretudo, nos anos 1990 e nos primeiros anos dos anos 2000.

PALAVRAS-CHAVE: Bruno Tolentino; poesia; soneto; campo literário.

* Doutoranda, com bolsa CAPES, em Literatura e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia/UFBA, Salvador, Bahia, Brasil.

E-mail: niviamvasconcellos@hotmail.com

** Professora de Teoria Literária da Universidade Federal da Bahia/UFBA, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Salvador, Bahia, Brasil.

E-mail: aaluciene@gmail.com

“A poesia tem essa dimensão transformadora, ela é parte do processo pelo qual o homem, através da linguagem, toma conhecimento de si num certo momento.”

BRUNO TOLENTINO¹

Bruno Tolentino, ao analisar o “Soneto de intimidade”, de Vinicius de Moraes, em uma de suas aulas, acaba por salientar potencialidades do uso do soneto, chegando à conclusão de que “não há como dizer que [Soneto de intimidade] não era um poema moderno e não há como não reconhecer um soneto parnasiano em alexandrinos. Vinicius combinou a ‘forma maldita’ com o conteúdo desejado por todos”² (grifo do autor). Para Tolentino, num momento em que o soneto havia sido praticamente abolido do campo literário brasileiro, Vinicius de Moraes mostra que é possível fazer soneto, e mais que isso, reinventá-lo. Ao continuar seu exame, diz:

Vinicius nunca mais escreveu em soneto alexandrino³, mas decassílabos, os quais escrevia com facilidade. Mas faz esse como se quisesse demonstrar que não há proibições para a inspiração e para o saber fazer. Portanto, a bobagem de que se deva fazer de um modo e não de outro, serve apenas para poetas fracos⁴. (grifo nosso).

¹ Frase extraída do recorte de uma entrevista concedida por Tolentino ao *Jornal da Tarde*, em 02 ago. 1994, à época do lançamento do livro *As horas de Katharina*. Material depositado no Fundo Bruno Tolentino (BR UNICAMP IEL/CEDAT BT).

² Trecho da aula ministrada por Bruno Tolentino em 1998, intitulada “Vinicius e a retomada da tradição”, disponível na íntegra no Fundo Bruno Tolentino (BR UNICAMP IEL/CEDAT BT)

³ Tolentino se esqueceu de que no mesmo *Livro de sonetos*, de Vinicius de Moraes, há outro poema escrito em dodecassílabo, “Soneto da mulher ao sol” (1967, p. 25), mas isso não invalida seu argumento.

⁴ Outro trecho da aula “Vinicius e a retomada da tradição”, ministrada por Bruno Tolentino. Material disponível na íntegra no Fundo Bruno Tolentino (BR UNICAMP IEL/CEDAT BT)

A fala de Tolentino parece não ser uma defesa apenas do soneto, mas uma defesa da *liberdade* de composição. Soa contraditório falar de liberdade em se defendendo o verso regular, mas a liberdade a qual nos referimos não é no sentido de libertar o verso da métrica ou de outros padrões formais, mas das prerrogativas de manifestos poéticos e seus protocolos de produção, como o Concretista⁵. O discurso de Tolentino indica que o poeta escreva da maneira que lhe aprouver, libertando-o daquilo que Tolentino chama de modismo ou receita, até mesmo “Porque ‘forma’, se um poema não tem, nem chegou a ser poema, ainda é um rabisco.” (grifo do autor). De uma maneira ou de outra, todo poema vai aderir à determinada convenção, o próprio poema concretista, que investiu no banimento do verso, apresenta também suas normas e seu rigor, há toda uma teoria que lhe serve de lastro.

Tolentino defende e pratica o soneto num momento no qual o verso livre já havia se tornado “a forma mais identificada com o poético em si” (BRITTO, 2014, p. 28), e o soneto, que já foi considerado uma das melhores formas de representação da poesia lírica, passou a ser associado negativamente ao que há de mais tradicional, principalmente depois da ofensiva concretista, movimento mais antagonizado por Tolentino. Como diria Sis-car, “a forma fixa, depois de um século de vanguardas, tornou-se emblema daquilo que pode haver de menos poético em poesia.” (2013, p. 108).

A postura de Tolentino não é uma postura anti-verso livre, já que reconhece seus riscos e dificuldades. Para ele, “A ideia de que o verso livre facilita as coisas é uma ilusão. Na verdade, ele dificulta, e muito porque você tem que fazer tudo com muito menos elementos. [...] Tem que ser muito artista para conseguir fazer isso”⁷. Tolentino investe é contra a proibição de

⁵ Para saber mais sobre a tensão entre Tolentino e o Concretismo, sugerimos consultar o artigo “Bruno Tolentino: nos campos da polêmica” (SILVA, 2015b). Veja também: TOLENTINO, Bruno. *Os sapos de ontem*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.

⁶ Mais um trecho da citada aula ministrada por Tolentino.

⁷ Mais um trecho da citada aula ministrada por Tolentino, disponível no Fundo Bruno Tolentino (BR UNICAMP IEL/CEDAT BT).

determinadas formas poéticas ditas como datadas, em especial o soneto, e contra a obrigação de se fazer o poema de uma maneira específica aderindo às disposições da época. A crítica por trás dessa posição é a crítica aos manifestos e teorias do primeiro modernismo e das vanguardas que o sucederam, as quais, para ele, produziram “um receituário atrás do outro, todos incapazes de sustentar-se em obras de arte à altura, seja do que propunham, seja do que efetivamente se fazia no resto de uma nação com raízes antigas e gênio próprio.” (TOLENTINO, 1999, p. 26).

O poeta e crítico literário Paulo Henriques Britto, no artigo “O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre”, relativiza de forma produtiva a polarização entre o verso livre e as formas tradicionais. Para Britto (2014, p. 27), nem as formas fixas seriam “datadas e inutilizáveis no mundo atual” nem o verso livre seria “descomprometido com qualquer temporalidade” e “imune a qualquer conceito de regra”. Assim como houve o tempo em que as convenções de versificação ditavam o que era ou não poético, em seu exame, Britto constata que o verso livre tomou esse lugar de poder e ainda hoje exerce o seu domínio. As formas fixas, de essência do fazer poético, passaram a ser vistas como inibidoras da criatividade, e o verso livre, como condição da pretendida liberdade poética, passou a ser “*default* da poesia contemporânea” (BRITTO, 2014, p. 28). A questão é que, se antes o verso livre era a resistência, no Brasil, ele se tornou uma *conveniência*. Essa constatação o levou à dedução irônica de que a adoção da “métrica tradicional passou a ser uma forma de dissidência, um desvio do *mainstream* da linguagem poética de nosso tempo” (BRITTO, 2014, p. 28). Esse é, entre os pontos levantados por Britto, o mais nevrálgico por revelar a permanente tensão existente no campo literário entre o *tradicional* e o *novo*, sua dinâmica e alternâncias.

Quanto mais uma forma é eleita como a representante do poético em si, a outra vai perdendo esse posto. Para entender essa alternância, pensamos ser pertinente a ideia de *habitus* (BOURDIEU, 1996), mais especificamente o *habitus literário*, que orienta determinada produção poética em determinado momento histórico. Esse *habitus*, conjunto de normas, de convenções introjetadas, é sucessivo e suscetível à dinâmica do campo

literário, o qual sofre transformações condicionadas às lutas simbólicas empenhadas por seus agentes. Olhando para o campo literário, os agentes seriam os poetas, as lutas simbólicas seriam os conflitos gerados por suas ações em defesa dos códigos estético-literários aos quais atribuem valor em detrimento de outros códigos dos quais discordam. Se quiséssemos reduzir os panoramas poéticos a tensões principais em diferentes momentos históricos, poderíamos dizer que os parnasianos confrontaram a subjetividade romântica; os modernos, a formalidade parnasiana; os concretistas, a própria definição de verso; a poesia marginal, a objetividade poética. Dentro dessa dinâmica, acompanhamos o *retorno* do verso ainda que ele nunca tenha deixado de existir. E esse verso que *volta* e se estabelece não é nem o verso regular classicizante nem o verso livre moderno, já é outro, dentro de infinitas e fragmentadas possibilidades, o que incita novas discussões sobre o próprio conceito de poesia e do que é literário ou não literário.

Entendemos que, diante de opções formais mais hegemônicas ao alcance do poeta e de um *habitus* que orientava o uso do verso não regular, ou até mesmo a desintegração do verso, a prática constante e progressiva da forma fixa, em especial do soneto, parece comunicar mais do que uma mera opção formal ou adesão passiva a uma técnica. Ainda mais quando falamos de Tolentino que, diferente daqueles que fizeram do soneto apenas um exercício poético pontual, fez do soneto uma prática constante que perpassou sua obra progressivamente até chegar a seu livro final composto apenas por sonetos, *A imitação do amanhecer* (2006). A partir dessa constatação, este artigo parte do pressuposto de que a presença de sonetos na obra poética de Bruno Tolentino é parte de seu investimento, iniciado nos anos de 1990, num programa poético próprio no campo literário brasileiro.

A PRESENÇA DO SONETO NA OBRA DE BRUNO TOLENTINO

A obra completa de Tolentino é formada oficialmente por nove livros. De todos eles, o único no qual não há sonetos é o *Le vrai Le vain*.

Na primeira edição de *Anulação e outros reparos*, de 1963, assim como em *About the hunt*, de 1979, há sonetos. Nos poemas escritos ao longo da década de 1980, ainda durante seu período de autoexílio, sobretudo nos escritos durante o seu período de prisão⁸, a presença do soneto se intensifica. À edição revisada de *Anulação*, lançada em 1998, são acrescentados inúmeros sonetos.

Enquanto praticante assíduo das formas fixas, Tolentino foi julgado como aquele que trouxe de volta “a peste clássica” (JABOR, 1994, p. 6) e teve sua poesia qualificada como “recheada de idiotices repetitivas e neo-parnasianas” (LIMA, 1998). Sua recepção crítica foi constantemente marcada por sentimentos díspares de admiração e de repulsa, sendo alvo de textos de importantes nomes da crítica literária brasileira contemporânea⁹. Suas produções poéticas incitaram julgamentos tão antagônicos que, enquanto Pécora sentencia que “Bruno Tolentino é seguramente um dos maiores poetas da língua portuguesa, na era pós-João Cabral” (2010, p. 9), Domeneck (2009) destaca, na análise de sua produção, “as rimas convencionais, a linguagem frouxa e a imagética *kitsch*”.

Em meio a tantos julgamentos controversos, um dos rótulos que se colou à imagem de poeta de Tolentino foi o de conservador, adjetivo que quase sempre é justificado, mas não de forma totalizante, seja para menosprezá-lo ou enaltecê-lo, pelas suas escolhas formais e pelo seu discurso antavanguardista.

Certa vez, Haroldo de Campos afirmou que boa parte dos bons poetas contemporâneos “de uma maneira ou de outra passaram pelo serviço

⁸ Na década de 1980, Bruno Tolentino foi condenado na Inglaterra por tráfico de drogas e formação de quadrilha. Passou por algumas prisões inglesas, chegando a cumprir parte da pena em Dartmoor.

⁹ Alguns exemplos: José Castelo, “Bruno Tolentino faz versos contra a hipocrisia” (1995), Ivan Junqueira, “Bruno Tolentino: imitação e criação” (1998, p. 90-91), Alcir Pécora, “O livro de horas de Bruno Tolentino” (2010, p. 9-19), Alexei Bueno, “Dissoluções e derivações do Modernismo” (2007, p. 390-391), Ricardo Domeneck, “Aritmética sem bom manejo” (2009), e Marcos Siscar, “A história como múmia: sobre a poesia de Bruno Tolentino” (2013, p. 104-117).

militar da poesia concreta” e, ao comparar a importância do concretismo com a do cubismo, deu a entender que o poeta tem de passar por esse exercício “pelo menos como aprendizado de rigor”¹⁰. Muito antes do poema concretista, era o soneto esse exercício indispensável. Vale lembrar que a forma era ensinada nas escolas. Salvo vários de nossos poetas associados a sua prática, como Gregório de Matos, Olavo Bilac, Cruz e Souza, Jorge de Lima, Glauco Matoso, Paulo Henriques Britto e Alexei Bueno, muitos outros poetas brasileiros que não possuem seu nome atrelado ao soneto também o praticaram, como Mário de Andrade (“Aceitarás o amor como eu o encaro?...”), Cecília Meireles (“Soneto Antigo”), Carlos Drummond de Andrade (“Soneto da Loucura”), Hilda Hilst (“Sonetos que não são”) e Haroldo de Campos (“Soneto de Bodas”).

É oportuno citar em especial o caso de Ferreira Gullar, pois é um dos poetas que passaram com fôlego pelas duas experiências. Começou escrevendo sonetos, inclusive em seu importante livro *A luta corporal*, há os “Sete poemas portugueses”, dos quais três são sonetos, e também publicou poemas concretos e neoconcretos de 1957 a 1958, experiências que deixaram marcas em sua obra, sobretudo, no celebrado *Poema sujo*. Passar pela experiência do soneto e/ou da poesia concreta diz respeito a desenvolver a capacidade poética, trabalhar com seus limites, com a sua contenção e possibilidades, experimentar. Exigir tal obrigatoriedade para ser um bom poeta, no entanto, é uma generalização tão questionável quanto a de se definir em absoluto o que seria realmente um bom poeta.

Bruno Tolentino não passou pelo exercício concretista, estava em outro continente enquanto o Concretismo se estabelecia em terras brasileiras e renunciou a ele mesmo à distância com a mesma intensidade com a qual deu continuidade à prática das formas fixas e, com menos frequência, do verso polimétrico. O seu duplo exílio, o de estar num país estrangeiro e o de estar isolado em um presídio, o leva à consequente impossibilidade de viver diretamente as mudanças do campo literário brasileiro e

¹⁰ Entrevista ao programa Roda Viva, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0LcTkGEiV-U>>. Acesso em: 20 nov. 2016

de interagir com seus pares geracionais. Numa rápida comparação com um de seus coetâneos, “Podemos dizer que o Antonio Carlos de Brito de *A Palavra Cerzida* se aproxima de Bruno Tolentino na mesma proporção em que o Cacaso a partir de *Grupo escolar* se distancia, sobretudo em *Beijo na boca*.” (SILVA, 2016b, p. 256). A poesia de Cacaso se aproximava da música popular brasileira e “se afastava cada vez mais da costura de sua *Palavra Cerzida*” (SILVA, 2016b, p. 256). Enquanto no Brasil já havia se estabelecido o Concretismo, a poesia dos anos 1970 começava a alcançar o mercado editorial e a canção ascendia a um novo *status*, Tolentino desenvolvia seu projeto poético iniciado no primeiro *Anulação e outros reparos*, de 1963. Cacaso¹¹ e Tolentino, com obras inaugurais lançadas na década de 1960, seguiram assim caminhos opostos: num, a reviravolta; noutro, a continuidade.

Tolentino não só escreveu e publicou centenas de sonetos da década de 1950 até a primeira década do século XXI, como encerrou suas publicações em 2006 com *A imitação do amanhecer*, último livro por ele publicado, composto apenas de sonetos, 538 no total. Tal prática acabou colaborando com sua imagem de poeta classicizante. Ao produzir sonetos, é inescapável uma conexão imediata com certa tradição, a qual é retomada como herança, mas é importante salientar que em sua prática há espaço para o poeta impor sua personalidade e atribuir-lhe uma execução peculiar, promovendo uma ressignificação. Daí a grande diferença entre composições como “Vaso grego”, de Alberto de Oliveira, e o citado “Soneto de intimidade”, de Vinicius de Moraes, embora ambos se enquadrem na categoria de soneto.

A leitura da obra completa de Tolentino nos leva à observação de uma multiplicidade de variações no plano da forma, do conteúdo e da linguagem, que se apresentam como um investimento mesmo na versatilidade do soneto, no uso de suas potencialidades. Encaixar todos os

¹¹ Podemos citar outros poetas nascidos na década de 1940 que seguiram caminhos semelhantes ao de Antonio Carlos de Brito, numa relação próxima da MPB e com o verso livre, como Torquato Neto e Waly Salomão.

sonetos de Tolentino na classificação de anacronismo é desconsiderar a pluralidade neles presente. O conjunto da obra de Tolentino acaba sendo um passeio por várias formas poéticas regulares ou não, palacianas, clássicas e populares. Muitas dessas formas, praticadas de maneira muito *sui generis* e explorando quadras, terza-rimas, odes, baladas, oitavas, assim como poemas de estrofe bárbara, têm uma larga presença em sua vasta obra. Mesmo nas práticas do soneto, variações são perceptíveis, pois seus sonetos apresentam teor lírico, religioso, satírico e político, assim como vão do metafísico ao mais burlesco e caricato, chegando ao patético, além de apresentarem versificação diversa indo da redondilha, presente em seus vários sonetinhos, como em “Um prelúdio” (1996b, p. 27), passando pelo metro em hexassílabos, como em “O estrambote do morro do encanto” (1998, p. 83), pelos decassílabos, verso regular mais praticado por ele, como em “In passim” (2002, p. 250), até chegar aos dodecassílabos, nem sempre alexandrinos e executados de forma muito particular, como ocorre em todo o livro *A imitação do amanhecer* (2006). Sem contar a existência controversa do *enjambement* praticado em abundância por Tolentino e que virou uma marca de seu poetizar, tensionando muitas vezes a pausa métrica e a pausa semântica, num conflito constante entre o metro e a sintaxe, que interfere no ritmo de cada verso, por vezes, de forma exaustiva e doa a seus versos, ainda que rimados e metrificados, um quê de prosaico.

No plano da linguagem, os sonetos de Tolentino ora dedicam-se a vocábulos que transmitem um tom elevado, “Alexandria, aprisionada na beleza” (2006, p. 193), ora lidam com o vulgar, “Como à camélia que caiu do galho,” (1996b, p. 78), presente também em suas rimas, o que levou Pécora a dizer que Tolentino é dono de “uma poesia que, ao rimar, ilusão não exclui coração nem paixão” (2010, p. 9), demarcando seu distanciamento do preciosismo parnasiano. Quanto ao plano do conteúdo, seus sonetos apresentam uma constante autofocalização acompanhada, muitas vezes, de um exercício de metalinguagem e, sobretudo, de um exercício de reflexão filosófico-literária, que parece percorrer toda a sua obra, investindo na defesa de uma poética e em uma imagem de poeta, através do discurso crítico que, transversalmente, manifesta. Vejamos um dos poemas

que parecem sintetizar esses elementos característicos daquilo que Tolentino empenha em sua prática do soneto:

I. 114

Se passei dos cinquenta e das três da manhã
queimando maço atrás de maço; se me agarro
desamparadamente ao último cigarro
como Adão à serpente; se me tortura a vã
obsessão da queda, o sabor da maçã,
e ainda assim insisto em modular meu barro
e fazer dele a gaita, ou a flauta de outro Pã;
se largo tudo enfim e abro a janela e escarro
entre a vaidade, a noite e o carro do vizinho,
será talvez por isso mesmo: porque creio
que tudo vai passar, mas o canto sozinho,
se conseguir abrir a escuridão ao meio,
há de salvar-me! O canto... Esse meu velho espinho
sempre me fez sangrar, nunca disse a que veio.
(TOLENTINO, 2006, p. 87).

Esse soneto faz parte da primeira seção do livro *A imitação do amanhecer*, chamada de “Epifanias”. Logo, ele é a Epifania número 114. Ao que nos parece, Tolentino usa, de forma recorrente, meios para instauração de uma autorreferencialidade. Ele deixa marcas de sua biografia não apenas nas várias informações paratextuais que distribui ao longo de várias partes dos livros por meio de epígrafes, datas, lugares, dedicatórias, prefácios e afins, mas também através do próprio texto literário, como se o eu poético apontasse a todo momento para a figura do poeta. No poema supracitado, essa autofocalização se manifesta logo em seu início. “Se passei dos cinquenta” é uma alusão à própria idade do poeta, que, vale lembrar, começa a publicar efetivamente seus livros no campo literário brasileiro após os 54 anos de idade em seguida a seu retorno ao Brasil. Com isso, é como se ele dissesse que é o poeta que está ali falando, não uma subjetividade fingida, um eu lírico ficcionalizado, mas ele próprio dramatizado.

A referência ao tempo que segue a autorreferencialidade, “três da manhã”, situa o poeta em plena madrugada, ocupado no fazer algo sem estar fazendo nada do fumar. Os maços de cigarro que se acumulam, “maço atrás de maço”, reforçam a ideia de que o tempo passa. A imagem nos fez lembrar um poema de Domeneck no qual informa que quatro cigarros consecutivos “[...] significam 44 minutos a menos de/ expectativa/ de vida [...]” (2011, p. 15). Se o poeta queimou maços até chegar ao “último cigarro” podemos imaginar que foram muitas as horas transcorridas.

Antes de ser um poema sobre o poeta e o consumo solitário do seu tempo materializado pelo cigarro, no entanto, esse soneto parece ser um poema sobre a própria poesia. A noite, na qual o poeta despende sua vida é, ao contrário da rotina das pessoas em geral, o momento do trabalho poético, como diria Vinicius de Moraes, “De noite ardo” (2009, p. 272). A noite já é um *lugar comum* da criação artística e da inspiração poética. Contraditoriamente, a sequência de referências bíblicas: “Adão à serpente”, “obsessão da queda” e “sabor da maçã” nos remete a um momento de degeneração, e não de elevação. É um momento de espera, abandono e “tortura”, não há facilidade para o fazer poético. Ele também demanda esforço: “e ainda assim insisto em modular meu barro”. O barro, no Gênesis, é o princípio da criação do homem. Ele é maleável, suscetível a ganhar uma forma, a ser moldado. Mas o poeta não diz moldar, e sim “modular”. Modular é articular e também é entoar, cantar. A expressão “modular meu barro”, ou seja, “modular o barro do poeta” seria a referência à criação poética, ao seu trabalho de articular palavras, de construir versos. Partindo desse pressuposto, o poema nos diz sobre o exercício poético como uma atividade solitária e insistente, o que nos faz lembrar o poema “A um poeta”, de Olavo Bilac, “Trabalha, e teima, e lima, e sofre, e sua!” (1978, p. 205). Essa alusão é reforçada pela própria forma poética escolhida, o soneto, e pelo fato de ele não apenas apresentar versos regulares, mas também os apresentar em dodecassílabos. Vale lembrar que a opção pelos dodecassílabos é algo que chama a atenção, já que esse metro não é muito presente nas demais obras de Tolentino, nas quais há mais decassílabos. Por sua maior rigidez, os versos de 12 sílabas poéticas foram versos

bastante cultuados pela estética parnasiana. A menção à insistência e à forma que exige um esforço podem nos induzir a pensar em Tolentino como um tributário do Parnasianismo. Em seus poemas, essa relação apesar de possível, é precária.

Continuemos as elucubrações. Esse barro modulado ao qual o poeta alude vira a “flauta de outro Pã”. A flauta de Pã necessita do suspiro do deus Pã para produzir seus sons melódiosos, assim como na mitologia cristã o barro para dar vida ao homem precisou do sopro divino, a forma pela forma não apresenta substância, por isso o barro modulado pelo poeta necessita da epifania, isto é, do pensamento inspirado, da iluminação. Sem o *sopro*, a forma é apenas um todo vazio. Em Tolentino, a forma é um instrumento, um meio e não o fim. Raciocínio que foge completamente aos desígnios parnasianos e sua *arte pela arte*. A flauta de Pã externa esse antagonismo: a fisionomia repulsiva do deus Pã, que causa ojeriza a todos, e os acordes melódiosos que ele encerra, que pode levar ao encantamento de todos. Isso ilustra a relação contrastante entre o plano da forma, no caso do soneto em questão, com suas regras e padrões que são duros e objetivamente trabalhados, com o plano do conteúdo, que conduz a espera subjetiva a uma revelação, acentuada pelo próprio título da seção à qual o soneto I. 114 pertence: “Epifanias”. Interpretação que o coloca fora da cartilha parnasiana.

Essa discrepância entre forma e conteúdo, que foge às convenções do parnasianismo, é realçada pelo verso seguinte: “se largo tudo enfim e abro a janela e escarro”. A insistência, “insisto em modular meu barro”, dá lugar à renúncia, “se largo tudo enfim”. O poeta larga o cigarro, que retrata a espera, larga a ação de modular o barro, que remete ao labutar poético, e escarra. Inescapavelmente, esse verso nos remete a “Versos Íntimos” (“Escarra nesta boca que te beija”/“O beijo, amigo, é a véspera do escarro”), de Augusto dos Anjos. Apesar de o vocábulo “escarro” já não causar tanta estranheza, dos Anjos saiu à frente décadas antes, ele ainda constitui um contraponto à linguagem mais sublime ligada ao soneto clássico, é como um insulto, assim como a cotidianidade encontrada na enumeração: “a vaidade, a noite e o carro do vizinho”.

A “ vaidade ” é novamente um vocábulo que aponta para o poeta, para sua subjetividade, atributo colado à autoimagem de Tolentino e que, por mais de uma vez, ele conferiu a si mesmo: “ A vaidade pra mim sempre foi uma coisa natural ” (TOLENTINO, 1996c, p. 6). A “ noite ” reafirma o momento propício à composição, muito ligado ao lirismo. Enquanto que “ o carro do vizinho ” situa o poeta em um lugar ordinário, sua casa. Se no interior dela, o poeta ocupa-se com a difícil tarefa poética de persistência e abdicção, pela janela, o mundo que se apresenta é cotidiano e banal, remete ciclicamente à normalidade encontrada no início do soneto.

À rudez do escarro, segue-se a consciência da efemeridade, “ tudo vai passar ”. E, numa linguagem mais polida, a crença de que a poesia é um meio de combater essa transitoriedade, “ o canto sozinho [...] há de salvar-me! ”. Esse caráter salvífico que o poeta atribui à poesia traz novas nuances à composição, concedendo-lhe um quê romântico. O mesmo canto, que é motivo de aniquilamento (“ tortura ”, “ sangrar ”), é a redenção. Como se o *canto* tivesse certa autonomia e o poeta estivesse à espera, mesmo que não passivamente, de uma iluminação.

Essa espera percorre 12 versos e meio de um poema de 14 versos e é realçada pela forma com a qual o poeta dispõe as orações em uma longa frase que só se encerra no décimo terceiro verso. Quer dizer, a espera é longa e o trabalho com os *enjambements* colabora com a sensação de adiamento que ela provoca. A forma intensifica a sensação de ânsia que corta o poema. O encadeamento que liga os versos prende o poeta em sua espera, toda ela formada de condicionantes. A conjunção “ se ” presente cinco vezes ao longo dos 14 versos cria uma atmosfera de hipótese: o canto, a composição poética, só o salvará “ se conseguir abrir a escuridão ao meio ”. Em outras palavras, aparecer, surgir, fazer-se. A palavra “ aparição ” é sinônimo de epifania, que nos reporta novamente ao título da seção. O que parece é que o poema para Tolentino nem se fecha na racionalidade da objetividade formal parnasiana, nem na subjetividade da inspiração romântica. O fazer poético exige tanto a dificuldade do escrever quanto a epifania. O *sopro* não se dá de forma fácil, exige toda uma prática, sofrimento e dúvida, ele não diz respeito a musas, e sim ao inexplicável do fazer poético, o

que “nunca disse a que veio”. Dessa forma, nesse poema, ao nos permitir perceber uma postura sobre o poetizar, o poeta vai delineando uma visão de poesia¹².

É curioso que, ao ler o soneto “I. 114”, tenha-nos vindo à lembrança justamente três outros sonetos, “A um poeta”, de Olavo Bilac, “Versos íntimos”, de Augusto dos anjos, e “Poética (I)”, de Vinicius de Moraes, tão diferentes entre si seja pela forma, seja pela linguagem, cada um representante de um momento literário distinto¹³. Isso é apenas mais um dos indícios da hibridez manifestada nesse soneto.

Essa hibridez é encontrada também no tipo de soneto escolhido pelo poeta. Pela ausência de espaços entre o que seriam as estrofes, o soneto parece ser monostrofico, mas, ao mesmo tempo, apresenta recuos para demarcar os quartetos e os tercetos. Assim ele é e não é um bloco único. Esse formato diz respeito à própria função que esse soneto possui em *A imitação do amanhecer*, a função de ser um todo autônomo e concomitantemente parte de um todo. Ele é um dos 538 sonetos que compõem o livro. Sendo 114º Epifania, ele, como todos os demais sonetos de *A imitação do amanhecer*, assume o papel de estrofe de um longo poema narrativo, ligados por um tema, formando o que é chamado de “sequência de sonetos, uma **série de sonetos**, ou **ciclo de sonetos**” (SIMAS, 2010, p. 56, grifo do autor).

Acreditamos que conseguiremos apresentar outras evidências da importância dessa forma fixa para Tolentino situando-a no todo do qual faz parte. A seção chamada de “As epifanias”, da qual o poema “I. 114” foi tirado, integra o que o poeta intitulou de “Primeiro movimento”, nomeação já utilizada em uma das seções do livro *Anulação e outros reparos* que mostra a reincidência de suas práticas. A relação entre poesia e música, presente no soneto estudado, por meio dos instrumentos musicais

¹² O artigo “Da lírica moderna à lírica contemporânea: o espectro de Baudelaire na lírica tolentiana” também explora como Tolentino empreende a defesa de um programa poético próprio (SILVA, 2015a).

¹³ Vale lembrar que os momentos literários aos quais cada soneto citado está associado são, respectivamente, Parnasianismo, Pré-modernismo e Modernismo.

melódicos mencionados (gaita e flauta), assim como através da própria relação da poesia com o canto, ganha ainda mais em significado diante do livro do qual faz parte e simultaneamente da relação que apresenta com os demais livros de Tolentino, nos quais a menção a termos musicais e a associação entre poesia e música é uma constante¹⁴. No artigo “Breve ensaio sobre as epifanias em *A imitação do amanhecer*, de Bruno Tolentino”, a pesquisadora Juliana Pasquarelli Perez constata apropriadamente que:

O livro é dividido em três partes que se articulam como capítulos de uma narração ou movimentos de uma composição musical, como indicam seus respectivos subtítulos: *As epifanias (andante spianato)*, *As antifonas (largo com variazioni)* e *Os noturnos (adagio molto mosso)* (PEREZ, 2012, p. 137).

A organização em três movimentos atrelados a expressões musicais não apenas se articula como “movimentos de uma composição musical”, como disse Perez, mas, a nosso ver, mais especificamente, parece *imitar*, mesmo que precariamente, a divisão clássica das sonatas¹⁵, que eram divididas predominantemente em três movimentos. A divisão em movimentos visa a melhor compreensão do livro/peça que, assim como as sonatas clássicas, também apresenta uma estrutura longa, organizada como um todo arquitetonicamente pensado. Como partes separadas de uma mesma obra, os movimentos marcam a diferença de andamento e juntos visam formar um todo tematicamente consistente. Outro ponto que nos incita uma analogia é o fato de a sonata clássica ser escrita, geralmente, para um único instrumento, e o livro *A imitação do amanhecer* apresentar também um único meio: o soneto.

¹⁴ A última seção do livro *O mundo como ideia*, obra magna de Tolentino, por exemplo, é intitulado de *Imitação da música*.

¹⁵ Nos *Red Books*, cadernos de prisão, Tolentino, no plano que fez para o livro, enquanto ainda se chamava *Alexandrinos ou Os anos que o gafanhoto comeu*, pensava nele como uma “Sinfonia inacabável para órgão, tímpanos e címbalos”. Os cadernos de prisão estão depositados no Fundo Bruno Tolentino (BR UNICAMP IEL/CEDAT BT).

A sugestão do ritmo de leitura indicado pela expressão italiana “*andante spianato*” reforça a relação do livro com a teoria musical. O *andante spianato* indica a velocidade em que a música é tocada, ou seja, o seu andamento, que demarca o ritmo por meio do BPM, que são as batidas por minuto. Existem andamentos lentos, médios e rápidos e variações para cada um deles. O *andante* é um tipo de andamento lento. Claro que, se levarmos em consideração as rígidas regras da sonata clássica, a identificação não é completa já que, entre outras distinções, Tolentino propõe outra organização dos andamentos (começando com um andamento lento, por exemplo, enquanto a sonata clássica iniciaria com o andamento rápido), da mesma forma que, mesmo escolhendo uma forma que remete à poesia clássica, Tolentino não produz uma poesia que se enquadra globalmente nessa categorização.

Levando em consideração que a estrutura cria também um discurso que não pode ser ignorado, o paralelo estabelecido, mesmo com ressalvas, torna-se válido. A *sonata*, enquanto gênero musical instrumental, opõe-se à *cantata*, que é um gênero vocal. Interessa para nós a ideia de que, ao introduzir expressões musicais, e tentar dar essa estrutura a seu livro, Tolentino impõe uma correlação entre poesia e música, e, a nosso ver, entre o conjunto de sonetos e a sonata. Isso sem contar a relação etimológica da palavra soneto com som, melodia. Em nossa interpretação, é como se Tolentino estivesse retomando a discussão entre poesia e canção já levantada no livro *A balada do cárcere*, “Se um som assim te irrita, /leitor, fecha este livro e vai ouvir canções” (TOLENTINO, 1996b, p. 29), e presente em muitas de suas manifestações polêmicas, como na entrevista concedida a *Veja*, em 1996¹⁶. Não apenas uma vez Tolentino afirmou concordar que “a poesia é música que se faz com as ideias” (2002, p. 80)¹⁷, aproximar o li-

¹⁶ Nesta entrevista, ele afirma: “É preciso perguntar dia e noite: por que Chico, Caetano e Benjor no lugar de Bandeira, Adélia Prado e Ferreira Gullar?” (1996a, p. 10).

¹⁷ O poeta produziu alguns textos nos quais essa relação é explorada por ele, como “Da Quod Jubes, Domine” e “Dj e Déja vu”, ambos do livro *A balada do cárcere*, e “A música das ideias, A imitação da música”, publicado no livro *O mundo como ideia* (2002). Vale lembrar ainda que, apesar de aproximar música e poesia, Tolentino diferencia letra de música de poesia.

vro de poemas de uma composição musical pode ser uma forma de tentar provar esse pensamento.

Em *A imitação do amanhecer*, há também uma história diluída ao longo de suas centenas de sonetos, uma história de amor homossexual, o drama do narrador que embalsama seu amado que, por isso, é e não é mais o seu amado, numa tensão entre o ideal e o real. “[...]...Assim culmina a dança/ terminal de um amor sem mais escudo ou braço,/assim Aquiles ante Pátrocles que avança/e o procura entre as sombras para o inútil abraço” (TOLENTINO, 2006, p. 50).

Essa tensão entre o mundo ideal e o mundo real faz parte de um discurso mais amplo que entrecorta toda obra polêmica e poética tolentiana, junto com sua reflexão sobre o fazer poético, como uma espécie de mantra, seu *leitmotiv*, já presente em seu livro de reestrela no campo literário brasileiro, *As horas de Katharina*:

104.

O ser não quer morrer; o ser elástico
como a dor, como o sonho, é projetado
a um labirinto efêmero voltado
para a alucinação, para o fantástico

castelo do ideal, mal-assombrado...
Perambulando nesse vácuo, trágico
porque tudo o que toca toca o lado
do abismo, o ser, conjuração de mágico

nos vazios do palco sem plateia,
sempre desconsolado e delirante,
substituindo o mundo pela ideia,

não quer ser o que é, quer ser o instante
que imagina e compõe, a estranha teia
em que delira a aranha agonizante.
(TOLENTINO, 1994, p. 130, grifo nosso)

Temos sonetos e sonetinhos espalhados por todo o livro *As horas de Katharina* (1994). Assim como o *Das Stunden-Buch*¹⁸, de Rilke, ao qual remete, e assim como o *Imitação do amanhecer*, ele é dividido em três partes: *O longo vazio*, com 87 poemas; *Castelo interior*, com 22 poemas, e no *Carmim da Tarde*, com 57 poemas. São ao todo 166 poemas que também apresentam autonomia e dependência e uma unidade de assunto: os sentimentos de Elisabeth Katharina desde a sua entrada, aos 19 anos de idade, no convento das Carmelitas Descalças de Innsbruck até a sua morte, aos 66 anos de idade, no mesmo convento.

Esse é um dos livros no qual Tolentino mais diversifica as formas e apresenta um tom mais confessional, próprio dos Livros de Horas. É interessante observar a diferença entre o *enredo* de *As horas de Katharina* e o *enredo* de *A imitação do amanhecer* e a distância da publicação dos dois, um publicado em 1994 e o outro em 2006, e como, mesmo assim, de maneira transversal, ambos parecem investir no mesmo discurso crítico: a renúncia ao mundo das ideias, que seria o mundo dos conceitos perenes, da explicação conceitual de tudo, e a aceitação do mundo como tal, o mundo transitório e imediato.

É sobretudo na segunda parte, *O castelo interior*, na qual está presente o soneto “104”, quando o poeta dialoga mais nominal e tematicamente com a obra de Teresa de Ávila, que a escolha do soneto mais se impõe e seu papel como suporte de um pensamento/ideia/reflexão fica mais evidente. É como se os poemas sempre tivessem o plano da história que pretendem contar, mais ainda outra camada de significado que está ligada ao plano do discurso crítico. Nessa parte, composta apenas por sonetos, Tolentino poetiza trechos da prosa contemplativa *El Castillo Interior* (1577), de Teresa de Ávila, trazendo-os do Renascimento espanhol para a última década do século XX. Através dos sonetos, Tolentino sintetiza as sete moradas pelas

¹⁸ Além da relação com a obra de Rilke, o livro apresenta ressonâncias não apenas da poesia mística de Santa Tereza D'Ávila, mas também de S. João da Cruz e John Donne e dos poetas nacionais Carlos Drummond, Murilo Mendes e Manuel Bandeira, autor do poema *Andorinha*, cujo verso foi escolhido como epígrafe do livro.

quais a alma percorre em seu caminho de elevação espiritual: a prisão ao mundo exterior, a consciência de efemeridade do mundo, a importância da meditação para a purificação, a renúncia, a libertação, o sofrimento até chegar a sua morada final e com ela a aceitação da morte, do mistério e da graça divina. Num processo de saída da ignorância para o autoconhecimento, de descobertas e transformação por meio da linguagem. Isso não seria também uma epifania?

Usando a mesma chave de leitura, é possível inferir uma *mensagem* de autoconhecimento também no livro *A balada do cárcere*. Nick, suposto prisioneiro de prisão de Tolentino, é apresentado por ele à poesia, e, por meio dela, transcende a condição de detento para recuperar sua humanidade, ou seja, deixa de ser o mero homicida para ser alguém que detém a linguagem e através dela o conhecimento. Essa saída da ignorância para um estado de entendimento é um discurso que perpassa também a produção polêmica de Tolentino. É como se o poeta, da mesma forma que transportou para a poesia o discurso religioso contemplativo de d'Ávila, poetizasse seu próprio discurso crítico por meio, sobretudo, de seus sonetos. Essa dedução ganha fôlego quando nos deparamos com depoimentos como este: “escrevo para tentar separar o mundo-como-tal do mundo-como-ideia” (TOLENTINO, 2001, p. 1). Através dessa declaração/justificativa, o poeta comunica que há um propósito para a sua escrita e acaba por tentar orientar a leitura de sua obra. O soneto que abre o livro *O mundo como ideia*, “In Limine”, parece querer nos falar, considerando outras possibilidades uma vez que tratamos de um texto poético, sobre isso.

In limine

O mundo com ideia (ou pensamento).
Entre a gnose e o real (talvez) o acordo.
Mas no ramo (imperene) canta o tordo
(provisório) e invisível vem o vento

e leva o canto e deixa um desalento,
a queixa dos sentidos. Não recordo

se sonhei tudo isso ou não: um tordo
e a noite em meus ouvidos um momento,

outro rapto no vento... Mas supor
que o triunfo moral do cognitivo
restitua-me o ser menos a dor,

é resignar-me a um perfume tão rápido
que não existe quase, insubstantivo
como a Ideia. Não: o mundo como rapto!
(TOLENTINO, 2002, p. 89).

O que nos parece é que, com maior engenhosidade, “In limine” repete o soneto 104 de “O castelo interior”, trazendo novamente a tensão entre o mundo como tal, que seria a aceitação da efemeridade, da imperfeição, e a “Dama ideia” (TOLENTINO, 2002, p. 407), a que transforma tudo em conceito, a que tudo explica e a que a todos engana e seduz, até ao próprio poeta. Partindo da plausibilidade dessa análise, os sonetos, calcados num *logos* reflexivo, assumiriam uma função quase educativa, de orientar seus leitores, de alertá-los sobre os males do Conceito. Assim como Platão ao condenar a poesia e a mimese, emprega elementos de ambas, e as condiciona a determinados valores éticos e pedagógicos, Tolentino, ao condenar a Ideia, através de sua “Lição de modelagem” (TOLENTINO, 2002, p. 91), contraditoriamente, passa a ser um dos eleitos a permanecer na *Politeia* platônica, por defender uma verdade da poesia, uma essência do poético. Sua luta contra o que chama de “mundo como ideia” é também sua luta contra o que denomina de “imitação da literatura” e seus receituários, instantaneamente caducos (TOLENTINO, 2003, p. 3):

A imitação da literatura se dá quando se fecha no círculo de ferro na modernidade. Ela obriga o leitor a seguir moda, busca efeito imediato, como se tudo começasse por você, naquele momento. A verdadeira literatura está sempre acuando tudo que a precedeu. (TOLENTINO, 1996c, p. 10, grifo nosso).

Nessa defesa pela “verdadeira literatura”, o soneto, a *forma maldita*, seria a forma mais adequada a seu discurso por, ao mesmo tempo, remeter a uma tradição e propiciar o desvio do *mainstream* do qual Britto nos fala (2014, p. 28). Sem contar que é uma forma poética que propicia não apenas a expressão lírica de emoções, como também a expressão de reflexões e de pensamentos, devido a sua estrutura lógica, com premissas e conclusão. A postura de Tolentino coloca em questão o próprio conceito do que seria poesia. Os sonetos “I. 114”, “104” e “In limine”, observados neste artigo, mostram-se como uma resistência e antagonismo ao estabelecido. A escolha formal do soneto, com a inteireza que ele representa, com seu início, meio e fim, é um levante contra a fragmentação poética pós-concreta. Quer dizer, Tolentino opta pela integridade do soneto em oposição não ao verso livre, mas à pulverização do verso e à desestabilização do próprio conceito de literatura. Ele acredita estar pregando contra “a idolatria da novidade, a ideologia de se substituir o bolo pela receita”. (TOLENTINO, 1999, p. 26).

.....

THE CURSED FORM: THE PRESENCE OF SONNET IN THE WORK OF BRUNO TOLENTINO

ABSTRACT

The fixed form is a mark in the work of the poet Bruno Tolentino. Among the various forms he practiced, however, the observation of his poetic activity leads us to affirm that the sonnet is the privileged form. This article intends to problematize this observation, assuming that the presence of sonnets in Tolentino’s work is not only a formal option, but it is part of his investment in a personal poetic program in the Brazilian literary field, especially in the 1990s and in the early years of the 2000s.

KEYWORDS: Bruno Tolentino; poetry; sonnet; aesthetics; literary field.

LA FORMA MALDITA: LA PRESENCIA DEL SONETO EN EL TRABAJO DE BRUNO TOLENTINO

RESUMEN

La forma fija es una marca en la obra del poeta Bruno Tolentino. Entre las diversas formas practicadas por él, sin embargo, la observación de su actividad poética nos lleva a afirmar que el soneto es la forma privilegiada. Este artículo tiene como objetivo discutir este hallazgo, en el supuesto de que la presencia de sonetos en la obra de Tolentino no es sólo una opción formal, pero es parte de su inversión en su propio programa poético en el campo de la literatura brasileña, especialmente en la década de 1990 y principios de los años 2000s.

PALABRAS CLAVE: Bruno Tolentino; poesía; soneto; la estética; campo literario.

REFERÊNCIAS

BILAC, Olavo. *Poesias*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1978.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRITTO, Paulo Henriques. O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre. *Elyra – Revista da rede internacional Lyracompoetics*, n. 3, p. 27-41, 2014.

BUENO, Alexei. Dissoluções e derivações do Modernismo. In: _____. *Uma história da poesia brasileira*. São Paulo: G. Ermakoff Casa Editorial, 2007. 390 p.

CASTELLO, José. *Bruno Tolentino faz verso contra a hipocrisia*. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/castel05.html>>. Acesso em: 01 dez. 2016.

DOMENECK, Ricardo. *Aritmética sem bom manejo*. Disponível em: <<http://ricardo-domeneck.blogspot.com.br/2009/06/aritmetica-sem-bom-manejo.html>>. Acesso em: 22 out. 2016.

JABOR, Arnaldo. Tolentino traz de volta a peste clássica. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, em 19 de jul., p. 6, 1994.

JUNQUEIRA, Ivan. Bruno Tolentino: imitação e criação. In: _____. *O Fio de Dédalo*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1998. p. 90-91.

LIMA, Manoel Ricardo de. “Autoridade, genial é Baudelaire!”. *Jornal O Povo*, 06 set. 1998. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/disseram4.html>>. Acesso em: 22 out. 2016

MORAES, Vinicius de. *Livro de sonetos*. Rio de Janeiro: Ed. Sábia, 1967.

_____. *Antologia poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PÉCORA, Alcir. O livro de horas de Bruno Tolentino. In TOLENTINO, Bruno. *As Horas de Katharina*: com a peça inédita A Andorinha, ou: A cilada de Deus. Rio de Janeiro: Record, 2010. p. 9-19.

SILVA, Nívia Maria Santos. Da lírica moderna à lírica contemporânea: o espectro de Baudelaire na lírica tolentiana. *Revista Scripta Alumni*, n. 14, p. 1-16, 2015a.

_____. Bruno Tolentino: nos campos da polêmica. *Revista Inventário*, n. 16, p. 1-17, 2015b.

_____. Bruno Tolentino e o campo literário brasileiro dos anos 1990. *Fórum de literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras: Baluarte, 2016a. p. 113-128.

_____. Inclusive, aliás: a trajetória intelectual de Cacaso e a vida cultural brasileira de 67 a 87 (resenha). *Revista Alêre*, v. 13, n. 01, p. 255-258, jul. 2016b.

SISCAR, Marcos. A história como múmia: sobre a poesia de Bruno Tolentino. *Revista Texto Poético*, v. 14, p. 104-117, 2013.

TOLENTINO, Bruno. *As Horas de Katharina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. Quero o meu país de volta: entrevista. *Veja*, São Paulo, ed. 1436, ano 29, n. 12, p. 7-10, 20 mar. 1996a. Entrevista concedida a Geraldo Mayrink (Páginas Amarelas).

_____. *A balada do cárcere*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996b.

_____. In: NAME, Daniele. *Poeta e fingidor atrás das grades*. Prosa e Verso, O Globo, Rio de Janeiro, 30 nov., p. 6, 1996c.

_____. *Anulação e outros reparos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

_____. A S. Paulo-como-ideia. A cidade já não é a última sala vazia da Sorbonne. *Revista Bravo!* São Paulo, n. 19, p. 25-26, abr. 1999.

_____. Bruno. Por que escrevo? In: *O escritor por ele mesmo*: Bruno Tolentino. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2001, p. 1-13, encarte do CD.

_____. *O mundo como ideia*. São Paulo: Globo, 2002.

_____. Sagração do Poeta Maldito: entrevista. *Continente Cultural*, n. 33, set. 2003, p. 34-37. Entrevista concedida a Cláudia Cordeiro Reis. Disponível em: <<http://www.plataforma.paraapoesia.nom.br/2005btentrevista.htm>>. Acesso em: 03 set. 2016

_____. *A imitação do amanhecer*. São Paulo: Globo, 2006.

Submetido em 21 de março de 2017

Aceito em 29 de abril de 2017

Publicado em 25 de agosto de 2017
